



La chambre dans le théâtre de Strindberg: espace intime, espace de révélation

Jeanne Pailler

► To cite this version:

Jeanne Pailler. La chambre dans le théâtre de Strindberg: espace intime, espace de révélation. Séminaire de l'Équipe Lettres, Langages et Arts, " Littérature et théorie des dispositifs ", Université Toulouse-le-Mirail, May 2007, Toulouse, France. halshs-00519203

HAL Id: halshs-00519203

<https://shs.hal.science/halshs-00519203>

Submitted on 21 Sep 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction

La chambre est un espace récurrent dans les écrits de Strindberg, qu'il soient romanesques (*La Chambre rouge*, 1879), autobiographiques (*Dans la chambre rouge*, 1886) ou dramatiques – et dans le cas du théâtre, la chambre est présente à plusieurs titres. D'abord en tant que décor, notamment dans ce qu'on appelle son théâtre intime, celui qui met en scène les relations privées de personnages non historiques, dans le cadre de leur vie quotidienne. Quatre pièces sont concernées :

- *Doit et avoir*, publiée en 1892, la seule dont une « chambre » soit l'unique décor ; remarquons d'emblée qu'il s'agit d'un type de chambre particulier, la « chambre d'hôtel » ;
- ou sur une partie de celle-ci : *Le Chemin de Damas*, première et deuxième parties (1897), où la chambre sert de décor à neuf scènes ;
- *Le Songe* (1901), où la chambre apparaît dans deux scènes ;
- *La Sonate des spectres* (1907), où la chambre constitue le décor de l'acte III.

A l'intérieur de ce corpus, il faut distinguer deux types de pièces : d'un côté les *vandringsdramen*, que l'on traduit tantôt par « drames itinérants » tantôt par la jolie expression « pérégrinations dramatiques », où les scènes dans la chambre représentent une pause, un arrêt sur image (*Le Chemin de Damas*, *Le Songe*) ; de l'autre côté, les pièces courtes, *Doit et avoir* qui est antérieure aux deux drames itinérants, et *La Sonate des spectres* qui leur est postérieure.

Par ailleurs, en 1907, alors qu'est créé à Stockholm le Théâtre Intime (*l'Intima Teater*), conformément au souhait du dramaturge, celui-ci rédige un ensemble de cinq pièces qu'il intitule « pièces de chambre » : *Orage*, *La Maison brûlée*, *La Sonate des spectres*, *L'Île des morts* et *Le Pélican*. Cette expression, comme Strindberg l'a lui-même expliqué, fait référence à l'art musical : par « pièces de chambre », il faut entendre : pièces pouvant être jouées par un orchestre de chambre. Nous ne retiendrons aujourd'hui de ces cinq pièces que celle où la chambre tient lieu de décor, *La Sonate des spectres*, afin de privilégier l'étude de l'aspect visuel de la chambre et du dispositif scénique qu'elle implique. Notre analyse sera donc centrée sur la chambre en tant que décor dans *Doit et avoir*, *Le Chemin de Damas* première et deuxième parties, *Le Songe* et *La Sonate des spectres*.

Avant d'aller plus loin, il nous faut apporter une précision d'ordre linguistique : il existe en suédois deux mots couramment utilisés pour dire « chambre » : *rum* et *kammare*. Les deux sont

utilisés dans les pièces que nous avons choisies, tantôt l'un, tantôt l'autre – et parfois les deux, ce qui met alors en lumière une différence significative. Le mot le plus usuel pour désigner la chambre, et qui possède en commun avec le français la racine latine *camera*, est bien entendu *kammare*. *Rum*, dont le sens est plus général, peut aussi vouloir dire « espace » ou « pièce » ; le mot a toutefois fréquemment le sens de « chambre à coucher » (*sovrurum*) ; il peut désigner la chambre comme lieu de vie unique (*studentrum*, « chambre d'étudiant ») ; il est enfin employé dans *hotelrum*, « chambre d'hôtel ». Dans ce dernier sens, on le retrouve à deux reprises dans *Le Chemin de Damas*, où il contraste avec *rosenkammare*, la « chambre rose » qui sert de décor à d'autres moments de la pièce : celle-ci est un espace vraiment intime, celle-là un lieu semi privé semi public – nous aurons à revenir sur ce contraste. De façon générale, nous considérerons le sens commun à *rum* et à *kammare* : pièce d'habitation dans un logis, avec un espace pour dormir.

Une réflexion sur les caractéristiques et le rôle d'un espace intime tel que la chambre, considéré dans un théâtre du quotidien, nous amène d'emblée à rappeler le contexte littéraire dans lequel se situe Strindberg, au carrefour du naturalisme et du symbolisme, sans oublier qu'il est parfois considéré comme un précurseur de l'expressionnisme. Selon qu'on s'oriente dans le sens d'une esthétique symboliste ou dans celui d'une esthétique naturaliste, on sera plutôt amené à considérer la chambre comme lieu de révélation de l'intériorité, voire de l'inconscient, ou bien comme un lieu de misère sociale et de promiscuité, un lieu où se découvrent les problèmes qui ne peuvent pas être exposés aux yeux de la société.

En tenant compte de ces différentes optiques, nous chercherons quelles peuvent être les fonctions de la chambre dans les pièces de notre corpus. Nous nous interrogerons ensuite sur la place occupée par la chambre dans l'économie dramatique, et les dispositifs particuliers qui peuvent y être associés. Nous approfondirons enfin ce dernier point de notre étude par l'analyse de quelques mises en scène de *La Sonate des spectres* et du *Songe*.

Première partie : Fonctions de la chambre

1°) La chambre unique : représentation naturaliste de l'intimité et de la pauvreté

Dans *Doit et avoir*, la chambre est décrite de manière très sobre : la didascalie d'ouverture stipule simplement que l'action se déroule dans « Une belle chambre d'hôtel » (« *hotelrum* »). Au fond de celle-ci, deux portes, dont une donne sur l'extérieur et l'autre sur une autre pièce habitée également par le personnage central, Axel. Dans *Le Chemin de Damas 1*, un personnage central, « l'Inconnu », parcourt d'abord huit stations, du « coin de rue » à « l'asile », pour ensuite les refaire en sens inverse – la dernière scène marquant le retour au « coin de rue ». Parmi les stations figurent deux types de chambre : on retrouve la « chambre d'hôtel » à l'acte II et à l'acte IV – elle correspond à la 3^e station du « chemin de Damas » parcouru par « l'Inconnu », le personnage central – et surtout, avant-dernière station, la « chambre rose » où l'Inconnu et la Dame sont supposés habiter et couler ensemble des jours heureux, dans la maison des parents de la Dame. Si la « chambre d'hôtel » n'est quasiment pas décrite, la « chambre rose » (*rosenkammaren*) bénéficie quant à elle d'une didascalie assez précise :

« Une chambre simple, mais meublée avec goût, chez le garde général des forêts. Les murs sont crépits, mais en rose ; rideaux de mince mousseline rose. Devant les petites fenêtres grillées, des fleurs. Bureau et des livres sur des rayons à droite. À gauche, un sofa, au-dessus, des rideaux roses formant baldaquin. Chaises et tables dans le style allemand traditionnel.¹ »

L'attention portée aux détails concrets rappelle l'esthétique naturaliste. Il faut préciser que Strindberg décrit un décor qu'il connaît déjà, et où il a séjourné dans la réalité : il s'agit de la chambre rose que lui avait réservée sa tante par alliance, lors d'un séjour qu'il fit chez elle en Autriche, dans le village de Klam, en 1896². Dans la suite de la pièce, ainsi que dans la deuxième partie du *Chemin de Damas*, le même décor revient avec, à chaque fois, des modifications précises. Il devient même une sorte de référence intratextuelle entre le *Chemin de Damas 1* et le *Chemin de Damas 2* : dans cette deuxième partie de la pièce, la didascalie de l'acte II indique « LA CHAMBRE ROSE (Voir le *Chemin de Damas 1*) ». S'ensuit une nouvelle description, là encore fort concrète et précise, avec un rappel insistant sur la couleur rose des murs et des rideaux.

Dans *Le Songe*, après une très brève apparition à la scène 2, la chambre est mise à l'honneur à la scène huit, qui occupe une position centrale puisqu'il y en a quinze en tout. Les détails sont moins nombreux ; néanmoins, ils reflètent un quotidien concret et misérable, ce qui dénote encore une fois l'influence naturaliste :

¹ Strindberg, *Théâtre complet*, Paris, éd. de l'Arche, 1983, vol. 3 p. 192.

² Guy Vogelweith, *Psychothéâtre de Strindberg*, Paris, éd. Klincksieck, 1972, p. 141.

« Une chambre très modeste derrière le bureau de l'avocat. A droite, un grand lit à rideaux près de la fenêtre. A gauche, un poêle avec une batterie de casseroles.
Christine bouche les interstices de la double fenêtre avec du papier collant pour éviter les courants d'air.
Au fond, la porte donnant sur le bureau est restée ouverte. On aperçoit les clients, des gens très pauvres, qui attendent d'être reçus. ³»

Ce que souligne la didascalie, c'est la pauvreté du ménage formé par Agnès, l'avocat et leur enfant. Ils sont obligés de vivre dans la promiscuité : ici la chambre à coucher (*kammare*) est pièce unique, cuisine et salle à manger tout à la fois ; le bébé y dort, et l'on y a froid, parce que le chauffage coûte cher et qu'il est hors de question de remplacer les fenêtres.

Dans *La Sonate des spectres*, enfin, le décor de la chambre est moins prosaïque et plus stylisé : la chambre est décorée dans le style oriental, avec une représentation de Bouddha, et des jacinthes de toutes les couleurs sont disposées partout :

« Une pièce de style assez bizarre ; motifs orientaux. Partout des jacinthes de toutes les couleurs. Sur la cheminée, un grand bouddha portant sur ses genoux l'oignon d'un lys d'Ascalon, dont la haute tige porte une couronne sphérique de fleurs blanches étoilées.
Au fond, à droite, la porte du salon rond ; on y aperçoit le colonel et la momie, assis, immobiles et silencieux. On voit également un coin du paravent de la mort⁴. »

On notera que le mot suédois utilisé ici est « *rum* », qui renvoie à une fonction tout aussi privative, mais moins spécifique que « *kammare* ». La chambre de la jeune fille est son espace personnel, sa pièce à elle, sans que l'on ait besoin de l'identifier à une chambre à coucher.

Qu'elles soient ou non précises, ces didascalies soulignent la fonction essentielle de la chambre : c'est celle d'un espace intime, où le personnage mène ses activités quotidiennes, la plupart du temps au sein de l'environnement familial. Il s'agit le plus souvent de tâches ménagères, plus ou moins rébarbatives : travailler à un ouvrage au crochet pour la Dame du *Chemin de Damas*, s'occuper du bébé pour Agnès dans *Le Songe*, « compter le linge sale », « faire son lit », « balayer », « épousseter » et bien d'autres tâches encore pour la Jeune Fille dans *La Sonate des spectres*. Mais cet espace intime est aussi ouvert sur l'extérieur : dans *Le Songe*, on aperçoit les clients de l'avocat qui attendent d'être reçus dans son bureau ; au début de l'acte III de la *Sonate des spectres*, la didascalie précise bien qu'une des portes laisse voir le salon de l'acte II, espace social où se réunissent les autres membres de la famille.

Dans *Doit et avoir*, le personnage central Axel souligne le danger potentiel qu'implique la visibilité de cet espace intime : c'est un espace qui ne doit pas être exposé au regard social, les

³ *Théâtre complet, op. cit.*, vol. 5, p. 326.

⁴ *La Sonate des spectres*, Paris, éd. l'Arche, 1984, p. 37.

regards des autres personnages, ceux qui sont extérieurs au cercle des proches. Il reproche à sa fiancée Cécile de venir, seule, le voir dans sa chambre d'hôtel – comportement qui heurte les convenances au plus haut point :

« En tous cas, évite de venir me voir dans ma chambre ! c'est d'un goût⁵ ! »

D'ailleurs un peu auparavant, à la scène 4, il a reproché à son ancien collègue Lindgren, venu lui rendre visite, de boire « un verre d'aquavit sec, à jeun » ; le thème des convenances sous-tend plusieurs de ses répliques :

« Je veille à ma réputation, à mon crédit » ; « cela ne se fait pas ici » ; « rends-moi le service de ne pas vider la bouteille d'eau-de-vie. Le personnel de l'hôtel me jugerait mal⁶ ».

Parce qu'elle est l'espace le plus intime, la chambre a pour corollaire le souci de la réputation. Vue sous un angle négatif, elle appelle la thématique de la honte et de la déchéance sociale.

Ces thématiques sont décidément attachées à la chambre d'hôtel chez Strindberg, puisque lorsque l'Inconnu et la Dame décident de quitter celle du *Chemin de Damas 1* (acte II, 1^{ère} occurrence), il est aussi question de la honte et du regard du personnel de l'hôtel qu'ils vont devoir affronter. En tant que couple illégitime – elle a quitté son mari, lui femme et enfants – ils se savent susceptibles d'être soumis à l'opprobre des personnes bien-pensantes :

« LA DAME : Et dans cinq minutes, le garçon va revenir demander nos passeports, puis ce sera le gérant qui nous priera de nous en aller. [...] Finissons-en, acceptons sans rien dire cette dernière humiliation... Chut ! j'entends des pas. [...] »

L'INCONNU : Allons-nous-en, c'est la marche au supplice entre une haie de garçons, de femmes de chambre, de cireurs et de portiers, c'est le rouge de la honte, la pâleur de la colère... les bêtes des forêts se cachent dans leurs tanières, nous, nous allons être obligés d'étaler notre honte. Baisse ta voilette au moins.⁷ »

Le personnel de l'hôtel devient une synecdoque de la société bourgeoise bien-pensante, hostile à tout individu non conventionnel ; dès lors, la chambre ne peut donner qu'une apparence de sécurité et d'intimité rassurante, elle est une enclave menacée en territoire ennemi, moins bien protégée qu'une « tanière » de bête sauvage.

La chambre, et en particulier la chambre d'hôtel, implique donc une dialectique entre espace privé et espace social. Laisser autrui pénétrer dans sa chambre, ne serait-ce que par le regard, équivaut pour le personnage à se mettre à nu et à dévoiler ses secrets.

⁵ *Théâtre complet, op. cit., vol. 3, p. 21.*

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ *Ibid.*, pp. 174-175.

2°) la chambre comme lieu intime : la révélation des secrets

En écrivant ses pièces de théâtre du quotidien, Strindberg a très tôt senti la nécessité d'atteindre à une condensation dramatique. C'est l'instant même de la crise qui doit, selon lui, faire l'essence de la pièce, comme il l'explique en 1888 à travers la désormais fameuse métaphore de la « noix » dans le morceau de viande :

« Dans chaque pièce il y a une scène. C'est elle que je veux ; qu'ai-je à faire avec tout le reste, et pourquoi déranger six à huit acteurs pour qu'ils l'apprennent ! En France, je mangeais toujours cinq côtes de mouton, au grand étonnement des autochtones. La côte se composait en effet d'une demi-livre d'os et de deux pouces de gras, que je laissais. A l'intérieur, il y avait un morceau de muscle dorsal, la *noix* ! C'est elle que je mangeais. Donnez-moi la noix ! voudrais-je dire à l'auteur dramatique ⁸ ».

Doit et avoir, qui est, sur le plan chronologique, la première des quatre pièces auxquelles nous nous intéressons, est un exemple de pièce courte. La chambre d'hôtel est l'unique décor ; en l'espace de treize scènes, brèves elles aussi, se succèdent le frère et la belle-sœur d'Axel, puis Lindgren – l'ancien collègue et concurrent malheureux d'Axel, puis l'ex-fiancé de Cécile, qui a été éconduit là encore au profit d'Axel, puis Cécile elle-même, et enfin Mari, l'ancienne maîtresse d'Axel. Tous sont là pour réclamer leur dû – qui de l'argent, qui de la reconnaissance, qui une promesse de mariage, qui une promesse de rupture... bref, ce sont autant de créanciers venus pour assaillir le personnage central. La pièce développe ainsi une thématique très strindbergienne : celle du prix à payer – mais elle le fait dans l'espace idéal pour les réclamations, les révélations d'anciennes dettes et de secrets de famille enfouis : la chambre.

Arthur Adamov, qui met en évidence dans son *Strindberg* un certain nombre de thèmes et de structures récurrentes dans l'œuvre du dramaturge suédois, souligne que l'importance de la chambre ne se limite pas aux pièces courtes :

« Même dans les pièces « oniriques », où l'intrigue très lâche mène les personnages d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre, ceux-ci reviennent, se retrouvent toujours dans des chambres, et c'est dans ces chambres qu'ils s'expliquent, s'humilient, se bafouent. ⁹ »

De fait, si dans la pièce courte *Doit et avoir* la chambre est à l'honneur en tant que décor unique, dans la structure globale des autres pièces de notre corpus, les scènes auxquelles elle sert de décor ont toujours une situation remarquable. Les « pérégrinations dramatiques » *Le Chemin de Damas 1* et *Le Songe* lui accordent respectivement la pénultième place, avant le séjour à l'asile qui est au cœur de la pièce, et la place centrale (8^e scène sur 15). Quant à *La Sonate des spectres*, elle en fait le

⁸ Cité in *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Paris, éd. Gallimard, 1964, dir. M. Gravier, trad. M. Diehl, p. 15.

⁹ Adamov, *Strindberg*, Paris, L'Arche, 1955, coll. « Les grands dramaturges », p. 72.

décor du troisième acte, à l'issue d'un resserrement progressif : après un acte I en extérieur, l'acte II se passe au salon, d'où l'on peut d'ailleurs déjà apercevoir la « chambre aux jacinthes », qui sera le décor de l'acte III.

Non contente d'être le lieu des révélations les plus intimes voire les plus sordides, la chambre est aussi l'endroit où l'intensité dramatique peut atteindre cette concentration maximale recherchée par Strindberg et qui s'illustre dans sa théorie de la lutte des cerveaux ; à partir de 1885, Strindberg formule dans une série d'articles intitulés *Vivisections* les principes d'une doctrine psychologique selon laquelle les rapports interpersonnels sont des rapports de force :

« ...il me semble, en me référant à mon expérience, que la suggestion n'est autre chose que la lutte du cerveau le plus fort contre le plus faible et sa victoire sur celui-ci, et que ce processus s'accomplit dans la vie de tous les jours sans que nous en prenions conscience¹⁰. »

Cette théorie est illustrée par le dialogue entre l'Étudiant et la Jeune Fille à l'acte III de *La Sonate des spectres*. Peu à peu, le jeune homme prend le dessus :

« L'ÉTUDIANT : Savez-vous ce que je pense de vous maintenant ?

LA JEUNE FILLE : Ne le dites pas, cela me ferait mourir.

[...]

L'ÉTUDIANT : [...] Pourquoi ne voulez-vous pas m'épouser ? Parce que vous êtes atteinte à la source même de la vie... [...]La délivrance approche ! Sois la bienvenue, toi, douce et pâle ! Dors, ma belle, mon infortunée, mon innocente...¹¹ »

La chambre est donc ici le lieu où s'accomplit le meurtre psychique. Mais il faut aller plus loin. Elle n'est pas seulement un décor propice à la crise, elle l'appelle, elle la provoque, devenant ainsi un personnage agissant sur l'esprit et l'état intérieur du personnage. Arthur Adamov relie cette faculté d'agir aux objets :

« Pourquoi la chambre, pourquoi la maison ? Parce que c'est à l'intérieur que les choses moisissent, parce qu'il faut des témoins familiers, constants, de crimes anciens, de fraudes en apparence oubliées, de rancunes que l'on croit assouvies. Et quels meilleurs témoins que ces objets inertes, lourds à déplacer, qui subissent l'usure du temps et que la poussière recouvre : les meubles ? »

Les meubles de la chambre ne sont pas là que pour reproduire le réel et satisfaire un souci du détail. Ils ont aussi une fonction accusatrice, une fonction de témoignage. Le décor de la chambre et tout ce qui le constitue agit sur l'esprit du personnage, et par un étrange effet de symétrie, le personnage lui-même en vient à ne plus pouvoir se distinguer du décor : ce ne sont plus les fenêtres de la chambre que colle Christine à la scène 8 du *Songe*, c'est la bouche d'Agnès ; ce n'est plus dans la chambre que l'air ne s'infiltre pas, c'est dans ses poumons ; je cite les premières répliques de la scène :

¹⁰ In *Théâtre cruel et théâtre mystique*, op. cit., p. 87.

¹¹ *La Sonate des spectres*, op. cit., pp44-46.

« CHRISTINE : Je colle ! Je colle !
AGNÈS, *pâle et amaigrie, est assise près du poêle* : Tu empêches l'air d'entrer ! J'étouffe !
CHRISTINE : Encore une petite fente à boucher !
AGNÈS : De l'air ! de l'air ! je ne peux plus respirer !
CHRISTINE : Je colle ! Je colle ! [...]
AGNÈS : Vous me collez la bouche ! ¹²»

Cette transsubstantiation nous amène à une autre interprétation du décor chez Strindberg, comme représentation de différentes parties du psychisme du personnage. En réalité le décor ne se transforme pas en personnage, pas plus que l'inverse : il **est** le personnage, ou plus exactement ce que le dramaturge choisit d'en représenter ; la chambre, à ce titre, est une mise en espace de ce que le personnage peut avoir de plus intime et de plus secret.

3°) La chambre comme lieu symbolique de l'inconscient

Il est remarquable que, des quatre pièces de Strindberg qui prennent une chambre pour décor, seule *Doit et avoir* ne fasse pas apparaître un rêve sur scène. La critique, et notamment Richard Bark dans *La technique de jeu de rêve chez Strindberg*¹³ (en 1981), rapproche souvent *Le Chemin de Damas*, *Le Songe* et *La Sonate des spectres*. Ce n'est pas un hasard si c'est justement dans ces pièces oniriques que la chambre apparaît. La chambre symbolise l'inconscient, un espace clos à l'intérieur de l'individu que le dramaturge va littéralement mettre en scène, donner à voir.

Cet espace est bien souvent un espace de souffrance. La chambre, en effet, trompe parfois le spectateur. Elle peut lui donner l'impression d'un espace intime, rassurant, douillet – un espace « rose » comme l'intérieur de la tante dévote de Strindberg et la chambre du *Chemin de Damas* où l'Inconnu et sa dame devraient couler des jours paisibles. Celle-ci semble au départ symboliser l'innocence : lors de la première apparition du décor de la chambre rose, au début de l'acte III, « *la dame, assise sur le sofa, fait du crochet*¹⁴ ». Sous la forme de sa mère, le serpent tentateur apparaît : elle essaye de persuader sa fille de lire le livre (à couverture rouge, cette fois – connotation démoniaque) écrit par son mari, livre que celui-ci lui a justement défendu de lire. La Dame, comme toute Eve qui se respecte, croquera le fruit défendu et découvrira dans le livre rouge la nature pessimiste et révoltée de l'Inconnu qui, blessé par cette trahison de sa femme, la quittera à la fin de la scène :

¹² *Théâtre complet, op. cit.*, vol. 5, p. 326.

¹³ Cité in « Un jeu de rêve » par Carl-Gustav Bjurström, in *Théâtre/Public*, revue bimestrielle du Théâtre de Gennevilliers, 4^e trimestre 1986, n° 73, p. 27.

¹⁴ *Théâtre complet, op. cit.*, vol.5, p. 192.

« Tu as goûté l'Arbre de la Science ! Adieu ¹⁵ ».

La chambre rose représenterait donc le Paradis perdu.

Guy Vogelweith, en s'appuyant sur les écrits autobiographiques de Strindberg, propose une autre interprétation de ce lieu : il symboliserait en réalité l'enfer. Lors de son séjour chez sa tante, Strindberg est frappé par la ressemblance entre le paysage autrichien où il se trouve et la description de l'enfer faite par Swedenborg, auteur qu'il apprend à mieux connaître à cette occasion ; la chambre d'un rose paradisiaque est un leurre :

« Voici comment Swedenborg dépeint l'enfer. Le damné est logé dans un palais ravissant, trouve la vie douce et croit être au nombre des élus. Peu à peu les délices commencent à s'évaporer et le malheureux s'aperçoit qu'il est enfermé dans une misérable bicoque [...] Adieu la Chambre Rose.¹⁶ »

Si Strindberg nomme ainsi le décor du bonheur perdu par l'Inconnu et la Dame, c'est également par référence à « la chambre des tortures à Stockholm [qui] se nommait aussi dans le bon vieux temps la Chambre Rose (*Rosen-Kammaren*) !¹⁷ ». La chambre des délices se voit ainsi transformée en chambre des tortures.

Mais, tout comme la chambre-poumon dans *Le Songe*, la chambre du *Chemin de Damas* peut se lire comme l'expression du psychisme du personnage. On a souvent qualifié Strindberg de dramaturge expressionniste, par ce que l'on peut considérer tous les personnages de ses pièces comme des parties d'une seule et même personne ; on a aussi pu parler, comme Jean-Pierre Sarrazac, d'une dramaturgie intrasubjective : on n'a pas affaire à un dialogue entre différents personnages mais à un échange de paroles et d'idées venant toutes de la même conscience, à un dialogue intérieur du personnage central. Cette remarque pourrait s'étendre au décor, comme le suggère Guy Vogelweith dans *Psychothéâtre de Strindberg* :

« Les lieux ont une si grande importance dans *Le Chemin de Damas* qu'ils jouent parfois le rôle d'un personnage, au sens expressionniste du mot. De même qu'un personnage ne représente souvent qu'une seule région de l'âme, il peut se faire aussi qu'un paysage ne soit là que pour décrire un aspect particulier de ce psychisme. La correspondance est parfois si étroite qu'un paysage peut changer d'aspect aussitôt après le départ du personnage qui le hantait. »

Vogelweith appuie précisément son analyse sur l'exemple de la « chambre rose » : celle-ci, d'aspect doux et idyllique lorsqu'elle apparaît pour la première fois à l'acte III du *Chemin de Damas* 1, est presque méconnaissable lorsque l'Inconnu y retourne après un séjour à l'asile qui l'a traumatisé :

¹⁵ *Théâtre complet, op. cit.*, Vol. 3, p. 197.

¹⁶ *Inferno*, cité par G. Vogelweith, *op. cit.* p. 143.

¹⁷ *Ibid.*, p. 143.

« Les rideaux ont été enlevés, les fenêtres sont comme des trous béants sur l'obscurité du dehors, les meubles sont recouverts de housses brunes et ont été tirés vers le milieu de la pièce, les fleurs ont disparu, un grand poêle de fonte noir est allumé¹⁸ ».

On le voit, cette chambre n'a plus de rose que le nom...elle a subi la même métamorphose que le personnage, dont elle représente l'état d'esprit noir et pessimiste à ce stade de la pièce. De façon significative, lorsque la chambre rose réapparaît dans *Le Chemin de Damas* 2, les « sœurs de miséricorde » y sont présentes et chantent des prières en latin. Or cette deuxième pièce met l'accent, plus que la précédente, sur le rôle de la religion et l'hésitation de l'Inconnu à se convertir. La chambre rose fait apparaître l'influence naissante du sentiment religieux sous la forme de ces sœurs de miséricorde.

On retrouve dans *La Sonate des spectres* ce phénomène de transformation de l'espace en lien avec l'évolution intérieure du personnage central : à la fin de l'acte III, qui se passe dans la chambre de la Jeune fille, « la chambre disparaît. L'Ile des morts de Böcklin surgit et forme la toile de fond.¹⁹ ». Ce changement de décor intervient après le discours où l'Etudiant ouvre à la Jeune fille mourante la perspective d'un au-delà, en invoquant le « Sauveur » et en rejetant cette « prison » qu'est la vie terrestre. C'est donc le changement intérieur profond du personnage central qui se trouve représenté par l'effacement de la chambre au profit d'un autre espace, en harmonie avec son désir de mort et de spiritualité.

L'on pourrait élargir notre interprétation à *Doit et avoir* : dans la seule des quatre de pièces de notre corpus qui ne soit aucunement un « *drömspel* », la seule à adopter une chambre pour unique décor, la seule également à avoir été écrite au cours de la période dite « naturaliste » de Strindberg, cet espace peut se lire aussi comme une représentation du psychisme du personnage central. En effet, Axel, plus heureux en cela que l'Agnès et l'Avocat du *Songe*, possède un espace privé dédoublé, puisqu'à la chambre que le spectateur peut voir représentée sur scène, et où l'attendent ses créanciers, s'ajoute une deuxième pièce de vie, qui restera tout au long de la pièce cachée aux regards du public. C'est en quelque sorte le véritable espace privé d'Axel, le seul où il puisse se retirer pour régler ses affaires à l'abri des regards indiscrets. C'est là qu'il reçoit le chambellan au début de la pièce, là qu'il écrit ses lettres personnelles. Or, la configuration de l'espace dans *Doit et avoir* n'est pas cohérente d'un point de vue réaliste : à la fin de la scène 8, Cécile (la fiancée d'Axel) « *tourne la clé* » dans la serrure de la porte. Au début de la scène 9, Mari (l'ancienne fiancée d'Axel) « *entr[e]* » tout naturellement par cette même porte... A Cécile qui lui demande « La porte n'était

¹⁸ *Théâtre complet, op. cit.*, vol. 3 p. 203.

¹⁹ *La Sonate des spectres, op. cit.*, p. 37.

donc pas fermée ? », elle répond tout naturellement « Non, je n'ai pas remarqué ». Par ailleurs, comment expliquer qu'Axel puisse s'échapper par cette fameuse arrière-salle à la fin de la pièce, alors qu'à la scène 2 le chambellan, lui, pour sortir, est obligé de repasser par la chambre ? Dans le cas de Cécile et Mari le spectateur ne peut qu'imaginer que la serrure de la porte est défectueuse, dans celui d'Axel, qu'il existe une porte de sortie dérobée – autant de mystères, autant de points non éclaircis par les didascalies.

Tout montre que Strindberg n'a pas cherché à agencer l'espace en fonction d'une référence au réel, mais autour de la cohérence interne de son personnage central. On pourrait ainsi interpréter l'espace représenté sur scène comme une partie du psychisme d'Axel : celle qui est tourmentée par la notion de dette et de créance, les divers personnages n'étant alors que des incarnations de divers sentiments de culpabilité ; quant à l'espace hors scène, l'espace de la deuxième chambre, c'est celui de la liberté : lorsqu'il le rejoint, le personnage se coupe de ces sentiments de culpabilité et échappe à la tentation du suicide (comme le souligne le personnage de Lindgren, parti vérifier dans l'arrière-salle pourquoi Axel ne revient pas, le flacon de cyanure « n'a pas été ouvert »). Il peut partir libéré de ses dettes.

La chambre apparaît en somme comme un espace plurifonctionnel. Elle est synonyme d'intimité, lieu de révélation où se joue « la » scène – scène unique ou scène centrale. Elle est aussi l'espace le plus intime permettant les révélations les plus douloureuses et les plus importantes, impliquant généralement, comme bien souvent chez Strindberg, le rapport du personnage central à lui-même. La chambre, c'est en effet aussi la chambre des secrets. La mettre en scène, la faire apparaître sur scène, c'est braver un interdit, se confronter à une difficulté extrême – c'est d'une certaine manière transpercer l'écran, ce qui nous amène à nous interroger sur la chambre comme dispositif et sur sa place dans la structure dramatique.

Deuxième partie : Chambre et structure dramatique

1°) La chambre est l'espace où l'on se « fait une scène »

Faisons ce simple constat : majoritairement, les scènes dans les chambres sont des scènes conjugales. *Doit et avoir* en comporte deux : Axel règle ses comptes avec son actuelle fiancée Cécile à la scène 8, et avec son ancienne fiancée Mari à la scène 10. *Le Chemin de Damas 1*, sur les quatre scènes en chambre, compte deux disputes conjugales dans la chambre d'hôtel et une dans la chambre rose ; *Le Chemin de Damas 2* inaugure la première réapparition du décor de la chambre rose par une scène conjugale de la génération antérieure : la mère de la Dame se confronte au père de celle-ci, son mari donc, qui l'a abandonnée des années auparavant – et lorsque le même décor réapparaît plus loin, c'est encore pour servir de cadre à une dispute entre l'Inconnu et la Dame. Dans *Le Songe*, la scène centrale de la chambre est aussi une scène conjugale entre Agnès et l'Avocat ; quant à *La Sonate des Spectres*, le face-à-face entre l'Étudiant et la Jeune Fille schématise la lutte des sexes en même temps que la lutte des cerveaux.

On pourrait dire que la chambre est l'espace parfait pour montrer une scène de ménage, et que la scène de ménage est la remise en question du rituel amoureux, aussi bien que de l'institution « bourgeoise » du mariage²⁰. Dans une pièce courte de 1892, *Il ne faut pas jouer avec le feu*, Strindberg ridiculise et déconstruit le rituel amoureux à travers le chassé-croisé adultère de deux couples mariés. Kerstin joue à tomber amoureuse d'Axel avec l'assentiment de son mari Knut (lui-même flirtant avec Adèle, la femme d'Axel), qui ne parvient plus à éprouver de sentiment amoureux pour sa femme que lorsqu'il en est jaloux. A la scène 12, c'est Knut lui-même qui commande à Axel de se mettre à genoux et d'embrasser le pied de Kerstin : la théâtralité du transport amoureux est ainsi exhibée, il apparaît comme un rituel usé.

Dans presque toutes ses pièces de théâtre du quotidien, Strindberg donne une vision subversive de ce que l'on pourrait appeler la « performance » amoureuse, pour reprendre les termes de Stéphane Lojkin. Il lui substitue une autre forme de performance, parfois parodique – une performance amoureuse inversée... Strindberg ne déconstruit la performance conjugale que pour en reconstruire une autre : celle de la dispute conjugale, passant ainsi d'un rituel social codifié à un rituel intime tout aussi codifié, régi par ses propres codes et ses déclencheurs systématiques : le manque de confiance, en particulier. Dans *Doit et avoir*, Axel reproche à sa

²⁰ La remise en question par Strindberg de cette « institution bourgeoise » connaît des limites : l s'est tout de même marié trois fois...il est vrai que ces trois unions se sont conclues par trois divorces.

fiancée Cécile de ne pas vouloir partir avec lui avant qu'il ne l'ait épousée parce que, dit-elle, « après, tu ne m'épouseras plus. - La confiance règne²¹ ! », répond Axel. Dans *Le Chemin de Damas*, la scène conjugale éclate parce que la Dame a lu le livre de l'Inconnu, alors qu'elle avait promis de ne pas le faire : là aussi, la confiance est trahie, de part et d'autre puisque cette lecture a par ailleurs ouvert les yeux de la Dame, qui ne parvient plus à croire en la bonté de son mari (c'est l'image de l'arbre de la connaissance que nous évoquions précédemment :

« il me semble que j'ai goûté à l'Arbre de la science, mes yeux se sont ouverts, je sais distinguer le bien du mal, le bon du méchant [...] Et maintenant je vois comme tu es méchant²² ! »)

Dans *Le Songe*, l'Avocat entre en fureur lorsqu'il apprend qu'Agnès a brûlé en cachette son journal, trahissant – là encore – sa confiance.

L'on peut transposer au théâtre de Strindberg la réflexion que Stéphane Lojkin propose sur la « scène de roman », et ce à plusieurs titres. Parce que « la scène se construit souvent comme la transgression d'une performance », la linéarité du temps qui passe est remise en question : « le temps s'arrête, les choses adviennent simultanément, l'effet est global²³ ». Chez Strindberg, la scène est la répétition à l'infini du même²⁴. Le temps est circulaire à l'intérieur de la scène de ménage, par exemple lorsqu'Agnès et l'avocat du *Songe* dressent par avance la liste des choses qui vont les conduire à la scène et à la rupture :

« Tout peut encore aller, Agnès, tant que nous réussirons à éviter les intonations dures et cassantes... »

déclare l'avocat, et Agnès reprend quelques lignes plus bas :

« Pas de ces intonations cassantes, s'il te plaît, Axel !²⁵ »

On a l'impression que dès le début la scène est programmée, que les personnages l'ont déjà vécue avant de la faire. De la première à la deuxième partie du *Chemin de Damas*, de la deuxième à la troisième, l'Inconnu et la Dame jouent malgré eux la partition sans fin de la scène de ménage :

« LA DAME : Notre légende touche à sa fin. Va écrire le dernier chapitre. » (*Le Chemin de Damas 1*)

« L'INCONNU : Adieu [...] »

LA DAME : Adieu [...] (*Le Chemin de Damas 2*)

« LA DAME : Est-ce l'adieu ? »

Silence.

L'INCONNU : Oui, c'est l'adieu ! » (*Le Chemin de Damas 3*) »

²¹ *Théâtre complet, op. cit.*, vol. 3 p. 22

²² *Ibid.*, p. 197.

²³ Stéphane Lojkin, *La scène de roman, méthode d'analyse*, Paris, éd. Armand Colin, 2002, p. 5.

²⁴ Jean-Pierre Sarrazac, « Dramaturgie de l'autoportrait », in *Théâtre/Public, op. cit.*, p. 12.

²⁵ *Théâtre complet, op. cit.*, vol. 5, p. 328

Dans *La Sonate des spectres*, l'abolition de la temporalité lors de la scène conjugale peut notamment se voir dans une analogie entre l'acte II et l'acte III : la scène que se font le directeur et la momie sera reprise et pour ainsi dire copiée, dans la « chambre aux jacinthes », par le jeune homme et la jeune fille. Des thématiques semblables y sont évoquées. Le parallèle est si frappant qu'Ingmar Bergman, qui met en scène *La Sonate des spectres* au Théâtre dramatique royal de Stockholm en janvier 1973, décide de faire jouer la momie et la jeune fille par la même actrice, afin, dit-il, de relier l'acte III « de façon organique aux actes précédents²⁶ ».

La scène conjugale chez Strindberg, à force d'ignorer toute linéarité chronologique, finit par renvoyer à son origine mythologique. Jean-Pierre Sarrazac le suggère dans son article « dramaturgie de l'autoportrait » ; pour lui, la scène conjugale

« ne connaît pas [...] de limites temporelles, elle dévore le temps : à travers elle le passé dispose du présent et obère l'avenir.[...] Si les époux strindbergiens sont irréconciliables, ce n'est pas d'aujourd'hui ni d'hier, mais depuis ces temps immémoriaux où les dieux agacés ont défait l'androgynie... »

La chambre est donc le lieu privilégié de la scène conjugale. Le temps ne s'y arrête pas à proprement parler, mais s'y répète à l'infini en une parodie de performance. Autre corollaire de la scène, comme le souligne Stéphane Lojkin : le primat de l'effet visuel. De ce point de vue, les deux « pérégrinations dramatiques » ou *vandringsdramer* de notre corpus sont les plus parlantes. Rappelons que dans *Le Chemin de Damas*, la scène conjugale forme l'avant-dernière station, juste avant le passage à l'asile – qui est aussi un passage en enfer ; dans *Le Songe*, elle constitue le centre exact de la pièce, comme un arrêt au point culminant : la scène 8, précédée de sept scènes, suivie de sept autres. Jean-Pierre Sarrazac relie ce phénomène à une évolution dans l'œuvre de Strindberg, un tournant pris par sa dramaturgie au moment du *Chemin de Damas 1* :

« A partir du *Chemin de Damas 1*, la scène conjugale s'insère dans un système métaphorique qui laisse une large part à l'onirisme. [...] La déambulation et son complément, l'état stationnaire, le « tableau vivant », telles sont les composantes essentielles de la nouvelle dramaturgie inaugurée avec *Le Chemin de Damas* [...] Cette idée de « tableau dramatique » participe [...] d'une importante tradition théâtrale que fondent Diderot et Lessing et à l'égard de laquelle Strindberg montre d'évidentes affinités. « Le spectateur est au théâtre devant une toile, où des tableaux divers se succèderaient comme par enchantement » : comment pourrions-nous ne pas reconnaître, dans cette proclamation de *De la poésie dramatique*, le principe organisateur de drames comme *Le Chemin de Damas*, *le Songe*, *La Sonate des spectres* ?... La dramaturgie de la scène a cédé le pas à une dramaturgie du tableau : la scène conjugale, foyer du théâtre strindbergien, ne disparaît pas pour autant, mais elle s'inscrit à l'intérieur du tableau – cadrée, encadrée, contenue donc, et comme apaisée²⁷. »

²⁶ Egil Törnqvist, « Ingmar Bergman directs Strindberg's *Ghost Sonata* », in *Theatre quarterly* vol. 3 n° 2, sept. 1973, London.

²⁷ « Dramaturgie de l'autoportrait », *art. cit.*, pp. 14-16.

Insérée dans un ensemble plus vaste, la scène conjugale fait tableau, elle correspond à une pause, à une station, non seulement dans *le Chemin de Damas* mais dans *Le Songe*. De ce fait, l'espace reprend ses droits, et l'aspect visuel de la scène, son importance.

2°) la chambre-tableau et son dispositif

Le dispositif d'un espace intime tel que celui de la chambre appelle nécessairement un écran. Comme nous l'avons déjà évoqué, symboliquement, c'est l'inconscient du personnage central qui s'y donne à voir, et même qui s'y donne en spectacle. Or, ce qui s'y cache est si affreux, potentiellement si douloureux qu'on ne peut y pénétrer qu'au prix d'un effort difficile, en ouvrant une porte soigneusement fermée dont, bien souvent, on ne possède pas la clé. Strindberg, grand lecteur de Hartmann et de Schopenhauer, était au fait d'un certain nombre de théories concernant « cette zone obscure qui échappe à notre conscience²⁸ ». Dans *Le Chemin de Damas*, L'Inconnu est confronté à la difficulté de se remémorer le passé et parle d'une « chambre défendue » :

« L'INCONNU : J'ai besoin de raconter [mon rêve], et à qui le raconterais-je, sinon à toi ? Mais je ne puis te le raconter, car je me heurte à la porte de la chambre défendue... »

LA DAME : Le passé...

L'INCONNU : Oui...

LA DAME, *simplement* : C'est déjà une folie d'avoir comme cela une chambre secrète²⁹. »

L'écran est ici figuré par une porte, un motif que l'on retrouve dans *Le Songe*, où la « porte » et notamment la « porte au trèfle », derrière laquelle se cache peut-être le sens profond de l'existence, est évoquée de façon récurrente.

Dans trois des quatre pièces de notre corpus, un écran constitué par un mur et une porte sépare l'espace restreint où se joue la scène conjugale de l'espace vague. Dans *Le Chemin de Damas*, l'espace vague est « *un paysage et l'asile des pauvres* » où L'Inconnu accomplira l'ultime station de son parcours, c'est donc un lieu de souffrances futures, mais un lieu nécessaire parce qu'il lui permettra d'aller à la rencontre de lui-même ; dans *Le Songe*, c'est le bureau de l'Avocat où les clients attendent ; enfin, dans *La Sonate des spectres*, c'est le « salon ovale » où se tiennent les réunions habituelles des « spectres » et que l'on aperçoit par la porte du fond. Or une pièce de théâtre, lorsqu'elle est jouée, implique en effet par elle-même l'existence d'un dispositif, dans lequel l'espace restreint de la scène représentée est séparé de l'espace vague de la réalité, c'est-à-

²⁸ Voir à ce sujet Vogelweith, *Psychothéâtre de Strindberg*, op. cit., p. 136 pour cette citation et tout le chapitre « la chambre interdite ».

²⁹ *Théâtre complet*, op. cit., vol. 3, p. 217.

dire celui des spectateurs, par l'estrade, le plateau du théâtre, bref la configuration concrète de la représentation. Or Strindberg a choisi d'ajouter un deuxième espace scénique au premier, repoussant ainsi l'écran du bord de la scène (la scène au sens concret, c'est-à-dire le plateau du théâtre) à l'intérieur de celle-ci. L'espace vague réel du spectateur se trouve par là empiéter sur l'espace restreint de la fiction ; celle-ci est brouillée, confondue avec la réalité du public dont on ne sait plus, par exemple, s'il **voit** les clients de l'avocat **entrevoir** Agnès et l'avocat qui se disputent, ou s'il **entrevoit** Agnès et l'avocat **tout en étant avec** les clients.

Cette ambiguïté non seulement assumée, mais revendiquée par Strindberg correspond à sa conception de la mise en scène et de la mise en espace, telle qu'il a pu l'exprimer dans ses écrits théoriques, mais aussi et surtout la mettre en pratique grâce à la création à Stockholm en 1907 du Théâtre Intime (*l'Intima Teater*). La petitesse de la salle contribue à immerger complètement le public dans l'atmosphère de la pièce représentée : inspirée du modèle du *Kammerspielhaus* de Max Reinhardt à Berlin, elle comporte une salle de cent soixante-et-une places et une scène de six mètres sur quatre. Quoi de mieux qu'un « théâtre de chambre » pour jouer des « pièces de chambre » comportant elles-mêmes des scènes conjugales...en chambre ? En outre, dans cet espace, le comédien a pour rôle d'hypnotiser le spectateur, de le faire entrer dans l'illusion théâtrale en utilisant une technique de suggestion que Strindberg n'hésite pas à rapprocher de la « lutte des cerveaux » (évoquée dès 1887 dans *Vivisections*) et du « meurtre psychique » :

« La suggestion n'est rien d'autre que le combat et la victoire du cerveau le plus fort sur le plus faible, et [...] ce processus s'accomplit chaque jour sans que nous en ayons conscience. [...] le comédien hypnotise son public affaibli et le force à applaudir, à pleurer, à rire...³⁰ »

Précaution indispensable : aucun entracte ne doit être autorisé au Théâtre Intime. Laisser sortir le public de la salle au milieu de la représentation lui permettrait de sortir en même temps de l'univers de la pièce, de cet espace qu'il ne doit à aucun prix quitter. Strindberg écrit dans ses *Lettres ouvertes au directeur du Théâtre Intime* :

« L'inconvénient d'interrompre la pièce pour laisser le public sortir boire des liqueurs fortes est évident. Cela détruit l'ambiance, le charme est rompu et **ce qui devait rester inconscient devient conscient**. L'illusion que donnait le drame s'effondre et l'esprit retourne à ses préoccupations quotidiennes. Le spectateur s'installe à lire son journal du soir ou parle de choses et d'autres avec des amis qu'il rencontre à la buvette. La trame de la pièce est coupée, le cours de l'action oublié, et le public reprend sa place dans la salle dans des dispositions qui n'ont rien à voir avec la pièce³¹. »

³⁰ Cité in *théâtre cruel et théâtre mystique*, op. cit., p. 172.

³¹ Cité dans Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, éd. Otto Müller, 1968, vol. IX, p. 636.

Les mots sont dits : le théâtre intime, celui des pièces de chambre, pièces en chambre, pièces sur la chambre, doit être l'espace de l'inconscient collectif, du rêve partagé entre la scène et la salle. Rien d'étonnant à ce qu'Antonin Artaud ait témoigné un vif intérêt pour le théâtre de Strindberg, et qu'il ait mis en scène *Le Songe* en 1928 au théâtre Alfred Jarry.

Une chose est sûre : chez Strindberg l'espace vague n'est pas un lieu intermédiaire qui sépare l'espace du spectateur de l'espace de la scène ; c'est une passerelle, un endroit où convergent l'inconscient du spectateur réel assis dans la salle et celui du personnage fictif, lui aussi spectateur, observant l'espace restreint.

3°) Le personnage-écran : Agnès dans *Le Songe*

Mais la dramaturgie expressionniste avant la lettre de Strindberg, qui éparpille la conscience et l'inconscient du personnage central dans d'autres personnages aussi bien que dans des éléments du décor, permet un glissement subtil de l'écran. À l'écran-objet ou l'écran-décor se substitue, dans *Le Songe*, l'écran-personnage. L'œuvre du dramaturge suédois, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, poursuit le mouvement amorcé, selon Stéphane Lojkine, au début du XIX^e siècle avec un écrivain comme Balzac. « Le personnage » peut être vu comme un « lieu scénique » :

« L'écran ne barre plus que rarement l'espace scénique. Le passage à l'écran sensible est désormais achevé : l'écran colle à la peau du personnage³². »

Ce personnage, dans *Le Songe*, c'est bien sûr Agnès. On peut dire que, de façon générale, celle-ci assume le rôle de l'observateur, du chœur dans le théâtre antique, ou du narrateur épique dans le théâtre moderne tel qu'a pu l'analyser Peter Szondi³³. Elle médiatise donc le regard du spectateur, s'interposant entre l'univers réel de la salle, qui devient de fait l'espace vague, et l'univers fictif montré sur scène, qui se transforme dès lors intégralement (et non plus partiellement) en espace restreint. Le thème de la vue est omniprésent au début de la pièce :

« Descends et vois³⁴ ! »

lui dit la voix d'Indra son père pendant le Prologue ;

« On dit que c'est la fille du dieu Indra, et qu'elle est descendue sur la Terre pour voir³⁵ comment vivent les hommes »

raconte la mère de l'Officier à la scène 3. Ce thème est ensuite relayé par Agnès elle-même :

³² *La scène de roman*, op. cit., p. 161.

³³ V. *Théorie du drame moderne*, Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1983, trad. Pavis & Bollack, p. 73.

³⁴ « ser » en suédois.

³⁵ « kännar » en suédois, littéralement : « pour connaître », « pour prendre connaissance » : à ce stade, voir c'est savoir... affirmation qui se trouvera démentie lorsqu'Agnès comprendra la nécessité de ne plus voir seulement, mais de vivre la vie des hommes.

« La vie est dure. Mais l'amour triomphe de tout ! Viens et tu verras³⁴ ! »

dit-elle à l'Officier pour lui redonner espoir (toujours à la scène 3). Scène 4, elle demande à la concierge :

« Prêtez-moi votre châle, voulez-vous ? Je vais m'asseoir ici pour voir passer les enfants des hommes [...] Je veux m'instruire... et voir³⁴ si la vie est aussi pénible qu'on le dit. »

Cette posture d'observatrice pure s'infléchit à la fin de la scène 5 : entendant la litanie de l'avocat sur les crimes et les vices, Agnès commence à commenter ce qu'elle voit, et d'emblée elle le fait sur le ton de la compassion :

« Que les hommes sont à plaindre ! »

déclare-t-elle à deux reprises. D'écran « observateur », Agnès devient de ce fait écran « commentateur ». Elle entrevoit la dure nécessité de sortir de sa condition divine pour expérimenter par elle-même les tourments de ces hommes qui l'intéressent si fortement. Guy Vogelweith souligne l'importance de la référence au Christ qui est explicitée vers la fin de la pièce, à la scène 11, quand Agnès déclare à propos des damnés de Mortegrève :

« ' AGNÈS : Mais il faut les délivrer !

L'AVOCAT : Essaie toujours !... Il y a déjà un libérateur qui est venu une fois... Il a été crucifié ³⁶ ! »

Cette référence au Christ nous éclaire davantage sur le rôle d'Agnès. Pour nous libérer, il lui faut tout d'abord connaître ce qu'il y a de plus douloureux dans l'existence...³⁷ »

Pour ce faire, Agnès devra vivre, et non plus seulement voir, la vie des hommes.

Or Strindberg choisit précisément de placer cette métamorphose... au moment de la scène 8 chez l'avocat, la scène centrale et cruciale de la chambre. Lieu symbolique de l'inconscient et des crises les plus graves, la chambre est aussi celui du chamboulement total du dispositif. En effet, Agnès passe du statut d'écran « observateur » puis « commentateur » à celui d'actrice. Elle entre dans l'espace restreint – celui de la vie des hommes – auquel elle cesse dès lors de faire écran. Le spectateur n'est plus protégé par la médiatisation d'Agnès, il est fragilisé au maximum. Pris au piège de cet espace soudain unique, il lui arrive la même chose qu'au personnage : il expérimente des souffrances christiques, il prend sur lui les souffrances de l'humanité, tout au moins telle qu'elle a été imaginée par le dramaturge. Et pourquoi en serait-il autrement, du reste, dans une « dramaturgie de l'autoportrait³⁸ » où Strindberg lui-même, fidèle au pélican de Musset (rappelons que c'est le titre d'une de ses pièces de chambre), étale son cœur et ses entrailles devant le public ? Agnès le personnage christique, Agnès la souffrante, Agnès l'écran aboli est

³⁶ Vol. 5 p. 346

³⁷ *Psychothéâtre de Strindberg, op. cit.*, p. 241.

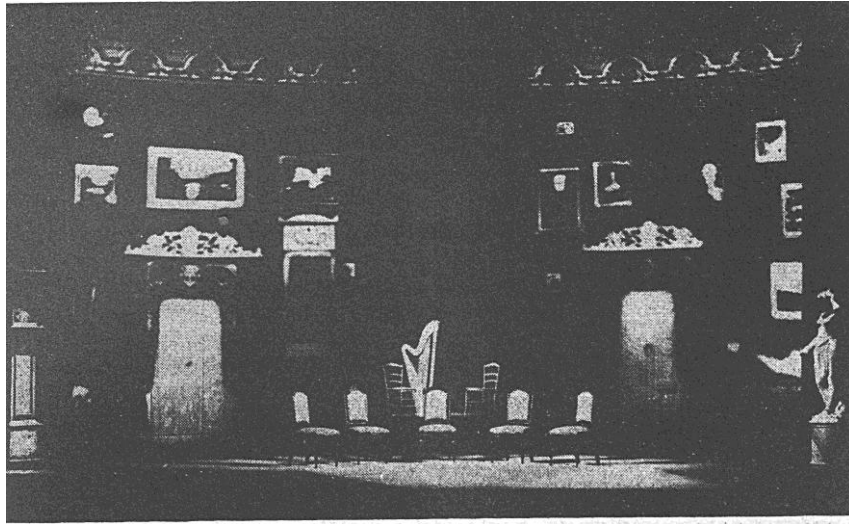
³⁸ V. Jean-Pierre Sarrazac, « Dramaturgie de l'autoportrait », *art. cit.*

l'image même de la démarche de communion douloureuse accomplie par le dramaturge et son public. On ne peut pas, on ne doit pas sortir intact d'une pièce de Strindberg.

Nous avons donc constaté que la fonction de la chambre dans l'économie dramatique, tout comme dans le dispositif visuel de la scène tableau, était cruciale. Parce qu'elle est le lieu des révélations, elle appelle un écran aussitôt remis en cause par la volonté strindbergienne de communion avec son public. Il s'agit maintenant d'examiner comment certaines mises en scène particulièrement remarquables du *Songe* et de *La Sonate des spectres* ont mis en forme visuellement les dispositifs dont nous venons de proposer une interprétation.

Troisième partie : le dispositif dans la mise en scène ; *La Sonate des spectres* et *Le Songe*

1°) *La Sonate des spectres*, mise en scène d'Ingmar Bergman au théâtre dramatique royal de Stockholm en 1973



Nous allons voir comment Bergman opère une réduction de l'écran. L'espace restreint est normalement celui du salon rond, celui de la scène que se font les invités au « souper des spectres ». On constate que le décor est très chargé en mobilier et accessoires. Bergman ne respecte pas scrupuleusement la didascalie de Strindberg qui stipule :

« Au fond, une cheminée blanche surmontée d'un miroir, et portant une pendule et des candélabres. A droite, le vestibule donnant sur une chambre à tentures vertes, avec des meubles d'acajou. A gauche, la statue, à l'ombre des palmiers – on peut la cacher par un rideau. Toujours à gauche, mais au fond, la porte de la chambre aux jacinthes, où la jeune fille est assise, en train de lire. »

Mais il joue sur l'effet de réel : la profusion de meubles et de tableaux, la statue à cour (j'attire votre attention sur le fait qu'elle est côté cour),

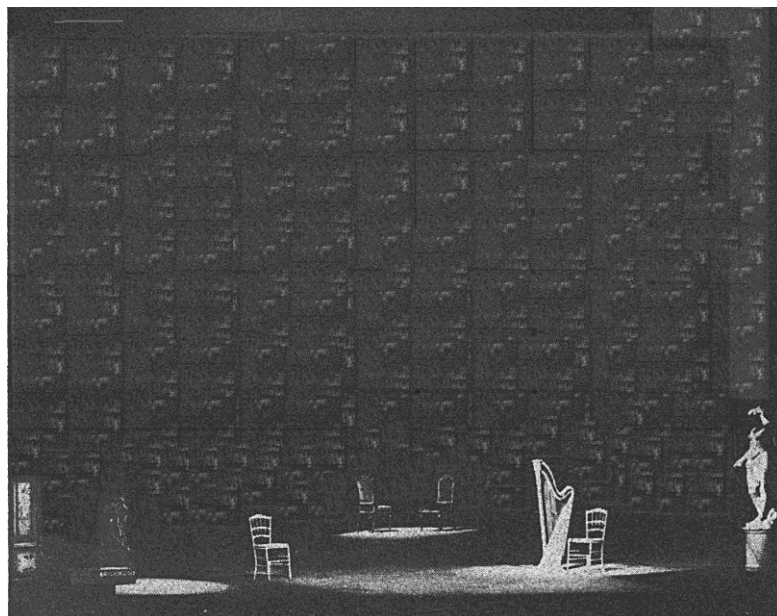
les riches fauteuils connotent un univers bourgeois confortable. L'esthétique suggère le naturalisme.

Les fauteuils du salon jouent un rôle particulier, car c'est leur décalage spatial par rapport aux chaises hautes de l'arrière-plan qui délimite l'écran.

On constate en effet que Bergman, contrairement aux indications de Strindberg, n'a fait installer aucune porte sur scène. L'écran est simplement suggéré par une surélévation des chaises hautes et de la harpe présentes dans la chambre de la jeune fille : elles sont sur une estrade, donc métaphoriquement sur un plateau de théâtre. Ainsi, par l'abolition de l'écran matériel de la porte, Bergman souligne le dispositif symbolique voulu par Strindberg : celui du théâtre dans le théâtre.

Or ce deuxième espace du théâtre dans le théâtre est le seul à être vecteur de vérité, de « démasquage par la théâtralité », pour reprendre la formule d'Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*.

Si la vraie scène est la scène que se joueront l'Étudiant et la Jeune Fille dans la chambre aux jacinthes, cette chambre dont nous avons montré qu'elle est le lieu des révélations, alors l'espace restreint, dans l'acte II, est en réalité celui de l'arrière-plan du décor. De ce fait l'espace vague qui devait être celui de la chambre aux jacinthes devient celui du salon bourgeois à l'avant-plan. Il n'existe pour Bergman qu'une seule et unique scène révélatrice : c'est celle de l'acte III. Nous avons dit tout à l'heure qu'il avait exprimé sa volonté de relier l'acte II à l'acte III « de façon organique ». La scène de ménage entre la momie et le directeur Hummel n'est qu'une répétition de la scène entre l'Étudiant et la Jeune Fille.



On s'aperçoit en regardant le plateau de l'acte III que Bergman est allé vers une épuration de plus en plus grande du décor. Cette fois-ci très peu de chose subsiste de la didascalie de Strindberg, si ce n'est le paravent et le Bouddha.

L'esthétique de ce décor est plus proche de celle du symbolisme. Bergman s'est lui-même expliqué de cette dissemblance en déclarant vouloir marquer le « contraste entre l'idéalisme de la jeunesse et le matérialisme bourgeois. »

L'espace restreint est figuré de nouveau par la harpe et les chaises, cette fois un peu plus séparées

L'espace vague, quant à lui, tend à l'annihilation : il reste bien un semblant d'écran suggéré par la surélévation des chaises de l'arrière-plan, comme à l'acte II,

mais elles ne sont plus que deux – chiffre symbolique de la scène de ménage et de la lutte des cerveaux ; elles sont donc plus en rapport avec la scène de l'acte III entre l'Étudiant et la Jeune Fille qu'avec celle de l'acte II.

Surtout, l'arrière-plan n'est plus le salon rond comme l'indiquait Strindberg : c'est un mur de briques.

Conséquence : l'espace vague est banni de la scène, il glisse alors vers la salle et vers les spectateurs assis dans la salle. L'écran devient la scène de théâtre et son aura d'irréalité, la « dénégarion », pour reprendre le terme d'Anne Ubersfeld, dont le spectateur l'entoure. Considérons maintenant la place de la statue : comme dans le décor de l'acte II, elle est côté cour alors que la logique d'inversion du point de vue voudrait qu'elle soit côté jardin : précisément, ce n'est pas d'inversion qu'il faut parler mais d'effet de miroir. Le dispositif est un dispositif en miroir, il symbolise le passage de l'autre côté de ce miroir, là où les apparences trompeuses ont disparu, là où la révélation peut advenir. Et elle advient aussi bien sur scène que dans la salle : l'écran consubstantiel au théâtre qui est celui de la « dénégarion », ce phénomène par lequel tout ce qui se passe sur scène est frappé d'irréalité par le spectateur, cet écran tend à disparaître.

En suggérant un écran à l'acte II, pour l'abolir à l'acte III, Bergman invite le spectateur à effectuer le parcours même que Strindberg voulait qu'il fit : une entrée progressive mais sans retour dans l'univers de la pièce, du rêve éveillé du dramaturge, une communion avec lui sans écran et sans distinction d'espaces. Citons pour finir cette analyse du metteur en scène suédois lui-même :

« La pièce tout entière est un rêve [...] Ce n'est pas le rêve d'un des personnages. [...] Non, c'est le rêve de Strindberg lui-même »

un Strindberg qui souhaite, toujours selon Bergman, nous entraîner dans l'espace de son rêve :

« Remarquez comme on se déplace vers l'intérieur de la pièce, de la rue au salon rond et de là à la chambre aux jacinthes. Strindberg nous prend par la main et nous nous enfonçons de plus en plus profondément dans le rêve. »

2°) *La Sonate des spectres*, mise en scène de la troupe du Théâtre Dramatique de Stockholm en 1962



Dans cette mise en scène, l'écran dur et opaque de la porte est cette fois remplacé par des rideaux. La troupe du Théâtre Dramatique de Stockholm a eu recours à la « scène à draperies » que Strindberg lui-même recommandait à August Falck, le directeur du Théâtre Intime.

On constate encore une fois le processus d'allègement de l'écran, en même temps que l'espace vague et l'espace restreint sont inversés : en effet, les rideaux métaphorisent le théâtre dans le théâtre et cette mise en scène fait disparaître de notre champ de vision l'espace vague que devait être à l'acte II, selon la didascalie de Strindberg, la chambre de la Jeune Fille (entre les rideaux, c'est le noir), pour suggérer (comme le fera onze ans plus tard la mise en scène de Bergman) qu'il s'agit de l'espace restreint où va se jouer la scène vraie, la scène de la révélation, de la théâtralité démasquée.

3°) *Le Songe*, mises en scène d'Olof Molander en 1935 et 1955



Passons maintenant à la mise en scène du *Songe* par Olof Molander – la première, qui date de 1935. La scène que je vous montre est bien entendu la scène de la chambre. Grâce au mur coupé, Molander désigne d'emblée l'écran comme un écran factice.

Agnès et l'avocat sont dans un espace restreint auquel appartient aussi Christine, mais l'espace vague censé être sur scène, qui est déjà fortement remis en question par la facticité de l'écran, se trouve de plus complètement brouillé. En effet, Molander y fait figurer non seulement les personnages qui, selon la didascalie de la scène 8, se trouvent sur scène dans le cabinet de l'avocat... mais aussi des personnages hiératiques qui étaient présents lors de la cérémonie de remise des prix à la scène 6 (« figurantes » et « hérauts ») - on entrevoit leurs pupitres.

Il y a donc passage du syntagme (temporalité linéaire) au paradigme (dispositif visuel) et par là une mise en valeur du caractère intrasubjectif de la dramaturgie : les personnages sont tous là au même moment parce qu'ils émanent d'un seul psychisme central.

Mais la présence de personnages spectateurs de part et d'autre de l'espace restreint a une autre fonction. Non seulement la remise en question de l'écran par le mur coupé jette aussi le doute sur la présence d'un espace vague sur le plateau, mais le dispositif scopique intègre les spectateurs assis dans la salle par un effet de triangulation. Il n'est donc plus question du « quatrième mur » du théâtre naturaliste qui, levé le temps de la pièce, permettait au public de voir évoluer les personnages dans leur vie quotidienne. Ici les murs sont franchissables, ils ont la consistance perméable ou immatérielle du rêve ; encore une fois, l'écran de la dénégarion se trouve très fortement remis en question et le spectateur est invité dans l'univers de la pièce.



Dans sa mise en scène du *Songe* en 1955, Olof Molander est allé vers l'épuration. L'on voit les personnages de l'espace restreint qui sont bien entendu Agnès, l'Avocat et Christine ; l'écran est cette fois matérialisé par une vraie porte et c'est en fin de compte l'espace vague qui se trouve réduit à presque rien : il n'est que suggéré par l'entrebâillement de la porte. On se trouve donc dans une configuration beaucoup plus conventionnelle où l'espace vague, non représenté sur scène, est renvoyé à l'espace de la salle et où l'écran correspond à la limite du plateau.

Les dispositifs scéniques que nous venons d'analyser, malgré leur diversité, convergent sur un point : tous tendent à faire de la chambre un espace restreint ; la chambre est une scène dans la scène, le lieu de la vérité surgie au sein de la fiction théâtrale, de la théâtralité démasquée et par là de la révélation.

Conclusion

Par sa vision expressionniste du théâtre, Strindberg a fait de la chambre un espace privilégié de dévoilement du personnage. Espace privé par excellence, elle forme une dichotomie avec l'espace social. Espace de l'intériorité, elle peut se moduler au gré du psychisme du personnage central. Espace du refoulement et de l'interdit, elle impose une porte solidement close, un écran à franchir. Métaphoriquement, la chambre est au cœur de l'être. La place centrale que Strindberg lui impartit dans toutes les pièces où elle figure montre à quel point elle est le lieu idéal de la scène. C'est là que l'essentiel se joue : la scène conjugale, moment mythique de la dispute infiniment renouvelée, que l'on choisisse d'y voir une obsession de Strindberg pour la guerre des sexes, dans l'optique d'une dramaturgie intersubjective, ou la recherche névrotique d'une réconciliation entre l'*animus* et l'*anima* (les principes masculin et féminin qui selon Jung cohabitent en chacun de nous), dans la perspective d'une dramaturgie intrasubjective.

La chambre est en tous cas un ressort essentiel de la dramaturgie, car elle fait tableau. Elle impose un moment d'arrêt dans le déroulement de la pièce et appelle un dispositif de théâtre dans le théâtre. C'est dans l'espace restreint qu'elle enserme qu'est levé le voile de la théâtralité et que se révèle la vérité profonde de l'être – et, dans le cas du *Songe* comme dans celui de *La Sonate des spectres* revisitée par Ingmar Bergman, c'est dans la chambre que le public réalise au mieux le souhait de Strindberg : transpercer l'écran de la fiction pour venir habiter le rêve commun au dramaturge et à son personnage central.